

# Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho 4* de Francisco de Goya

HELMUT C. JACOBS

LO GROTESCO COMO PROGRAMA DE LA ILUSTRACIÓN EN EL «CAPRICHIO 4»  
DE FRANCISCO DE GOYA

## RESUMEN

Se trata de una investigación de la estructura y el contenido del *Capricho 4* bajo el aspecto de lo grotesco. A partir de la contextualización de la leyenda *El de la rollona* y de las explicaciones manuscritas de los *Caprichos* realizadas en el siglo XIX, se analiza cuál es la significación de los amuletos y de los objetos que se perciben en el fondo del grabado. En un segundo paso, los resultados de estos análisis abren el camino hacia la aclaración del programa de la Ilustración en el *Capricho 4*, que implica no solo una crítica a la nobleza y sus métodos de educación (en la tradición de los retratos de infantes del Siglo de Oro), sino también una crítica a las concepciones educativas poco adecuadas a las necesidades de los niños (en el contexto del debate sobre la educación que se desarrolló a partir de Jean-Jacques Rousseau).

GROTESQUENESS AS A CONCEPT OF THE ENLIGHTENMENT IN THE 'CAPRICHIO 4'  
BY FRANCISCO DE GOYA

## ABSTRACT

The structure and content of the *Capricho 4* are examined in terms of the grotesque. Based on the contextualization of the legend *El de la rollona* and the 19th century handwritten commentaries on the *Caprichos*, the article analyses the significance of the amulets and background objects in the etching. The results lead on to a definition of the programme of the Enlightenment in the *Capricho 4*, which includes (in the tradition of the portraits of the infantes of the Golden Age) a critical comment on the aristocracy and its education and on inappropriate educational concepts in general (following the discussion on education initiated by Jean-Jacques Rousseau).

JACOBS, H.C., «Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho 4* de Francisco de Goya», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 69-95

PALABRAS CLAVE: *Capricho 4*, grotesco, comentarios manuscritos del siglo XIX, de los *Caprichos*, *El de la rollona*, amuletos, superstición, crítica a la nobleza y su educación, retratos de infantes del Siglo de Oro

KEYWORDS: *Capricho 4* grotesqueness, handwritten commentaries on the *Caprichos*, *El de la rollona*, amulets, superstition, criticism of the aristocracy and its education, portraits of the infantes of the Golden Age

Los ochenta grabados con el título *Caprichos*, que Francisco de Goya ofreció a la venta pública en el año 1799 en Madrid y tuvo que retirar poco después a causa de la presión de la Inquisición, se vendieron aun así a escondidas y llegaron de esta manera también a París, donde fueron conocidos en el círculo de los románticos. Así pues, no debe subestimarse la gran influencia que los *Caprichos* tuvieron en la primera mitad del siglo XIX en el desarrollo de la estética romántica en Francia. Para la generación de los románticos, tanto para los escritores como para los pintores, la obra gráfica de Goya se correspondía con los nuevos valores estéticos que Victor Hugo (1802-1885) presentó en el programa estético de su *Préface de Cromwell* de 1827, especialmente la conexión de lo grotesco con lo sublime, que fue reconocida en los grabados de Goya en la confrontación de aspectos muy contradictorios.

Aunque los *Caprichos* de Goya, en particular, reciben la calificación de grotescos desde el Romanticismo francés, ninguno de los ochenta aguafuertes ha sido analizado sistemáticamente desde esta perspectiva, y en los manuales sobre el concepto, la estética y la definición de lo grotesco ni siquiera se menciona a Goya. Heinrich Schneegans (1863-1914), quien subsume todo aquello que parece «*amüsant und merkwürdig*» (divertido y extraño) dentro de lo grotesco,<sup>1</sup> busca sus ejemplos en la literatura, especialmente en François Rabelais o Théophile Gautier, pero a Goya no lo menciona ni una sola vez.<sup>2</sup> En contraste con ello, Wolfgang Kayser (1906-1960) se refiere muchas veces a Goya en su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, publicado por primera vez en 1957, en el que lo nombra, pero sin examinar ninguna de sus obras en detalle. Alude tan solo brevemente al grabado *Desastres de la Guerra* 71 (*Contra el bien general*), destacando la deformación fantástica del hombre que lee mediante la animalización, lo que contrasta con la representación realista de las personas que se ven al fondo del grabado, víctimas de la miseria y las terribles consecuencias de la guerra.<sup>3</sup> El ciclo de los *Desastres de la Guerra* es, en opinión de Kayser, «tendencioso por naturaleza. Pero su verdadera profundidad solo se puede sondear desde una perspectiva grotesca, que opera de un modo bastante diferente».<sup>4</sup> Después de todo, con Goya y algunos otros pintores a los que menciona, Kayser abre una nueva perspectiva intermedial a la investigación de lo grotesco, teniendo en cuenta que el concepto de lo grotesco tuvo su origen en el Renacimiento en la pintura, en concreto, en las excavaciones efectuadas hacia 1480 en Roma en el palacio de Nerón (Domus Aurea), en cuyas bóvedas, semejantes a una extraña cueva (*grotta*), fue descubierta una ornamentación arabesca y extraña, una mezcla de humano, animal y vegetal.<sup>5</sup>

Como Schneegans, Mijaíl Bajtín (1895-1975) se concentra en la literatura y específicamente en Rabelais, sin referirse a Goya, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, otro manual de la investigación de lo grotesco, publicado en 1965 en Moscú.<sup>6</sup> Bajtín enfatiza la función subversiva y angustiosa de lo grotesco, especialmente como corporalidad deformada.<sup>7</sup> Tampoco se menciona a Goya en el libro *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, publicado en 2001, de Peter Fuss. Fuss considera lo grotesco como «*ein Medium der Transformation kultureller Formationen*»<sup>8</sup> (un medio de trans-

1. SCHNEEGANS, H., *Geschichte der Grotesken Satire*. Estrasburgo: Trübner, 1894, pág. 10.

2. Sobre el concepto de lo grotesco de Schneegans, véase FUSS, P., *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, págs. 65-69.

3. Véase KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Traducción de J.A. GARCÍA ROMÁN. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010, págs. 24-25.

4. *Ibidem*, pág. 68, núm. 15.

5. Véase SCHOLL, D., *Von den «Grottesken» zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, 2000, págs. 15 y 65-127.

6. Véase BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de J. FORCAT y C. CONROY. Madrid: Alianza, 1990.

7. Sobre el concepto de lo grotesco de Bajtín, véase SCHOLL, D., *Von den «Grottesken»...*, págs. 24-28; FUSS, P., *Das Groteske...*, págs. 74-80, y ROSEN, E., «Grotesk», en BARCK, K. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001, vol. 2, pág. 879.

8. FUSS, P., *Das Groteske...*, pág. 13.

formación de las formaciones culturales) y como «*Produkt der Dekomposition symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen sowie der Permutation und modifizierten Rekombination der im Zuge dieser Dekomposition freigesetzten Elemente*»<sup>9</sup> (producto de la descomposición de las estructuras de orden simbólico-culturales y de la permutación y recombinación modificada de los elementos que tienen su origen en este proceso de descomposición).

EL «CAPRICHOS 4»  
(«EL DE LA ROLLONA»)  
COMO GRABADO GROTESCO

Si lo grotesco implica todo aquello que parece extraño, deformado, ridículo y fuera de lo regular y normal, pero que ejerce una gran fascinación sobre el espectador, esta definición ciertamente se puede aplicar al *Capricho 4* (ilustración 1), uno de los primeros grabados de la serie. Ya a primera vista ejerce un efecto extraño, a pesar de que parece tener una estructura simple y fácil de comprender; sin embargo, y en contraste con la primera impresión de simplicidad, es un grabado caracterizado por contrastes extremos y un contenido ambiguo y complejo que permite muchas interpretaciones.

En un espacio indefinido, indefinible, abierto por los cuatro lados, se ven dos personas en primer plano y dos objetos en el fondo, de los cuales el delantero parece ser una canasta. Un hombre barbudo vestido con ropa de niño y con una toca extraña quiere avanzar, pero es arrastrado por otro hombre con dos andadores en la dirección opuesta. Se apoyan el uno contra el otro, porque cada uno de ellos quiere correr en la dirección opuesta a la del otro. El hombre barbudo tiene el dedo en la boca como un niño pequeño; alrededor de la cintura lleva un cinturón ancho, del que cuelgan algunos objetos. La leyenda del grabado reza «El de la rollona». Cuál es la significación del grabado y de su leyenda y qué lo hace parecer tan grotesco es algo que no se comprende a primera vista y sin conocimiento de los contextos: ya los primeros comentaristas franceses de los *Caprichos* que describieron el grabado en el siglo XIX, tienen que admitir que no saben ni entienden cuál es el tema tratado en el mismo. Eugène Piot (1812-1890), el autor del primer catálogo de la obra de Goya, de 1842, escribe: «*Nous n'avons pas la clef de cette caricature*» (Nos falta la clave de esta caricatura), y Pierre-Gustave Brunet (1805-1896),<sup>10</sup> quien publicó en 1865 una de las primeras monografías sobre Goya, supone: «*Il y a là quelque*



1. Francisco de Goya  
*Capricho 4*,  
1799, aguafuerte,  
aguatinta, punta  
seca y buril,  
21, 9 × 15,4 cm.

9. *Idem.*

10. PIOT, E., «Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Francisco Goya», *Le Cabinet de l'amateur*, 1, 1842, págs. 347-355, en concreto pág. 347.

2. Francisco de Goya  
Dibujo preparatorio del *Capricho 4*, incluido en *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, de Francisco Javier Sánchez Cantón. Barcelona: 1949 [s.p.]



*allusion insaisissable aujourd'hui*» (Hay en esta obra alguna alusión imposible de entender hoy día).<sup>11</sup> A partir de entonces, en algunas publicaciones sobre Goya se presentaron informaciones contextuales sobre el grabado, pero aún no se ha realizado una interpretación exhaustiva desde la perspectiva de lo grotesco.<sup>12</sup> Se conserva un dibujo preparatorio del *Capricho 4* (ilustración 2), en el que las dos figuras, a excepción de pocos detalles, tienen ya la misma estructura y posición que en el grabado definitivo.<sup>13</sup> Además del dibujo preparatorio existen tres pruebas conocidas.

#### LA LEYENDA «EL DE LA ROLLONA»

Debe aclararse en primer lugar qué significa la leyenda «El de la rollona». No era la original, pues la leyenda de la prueba reza «Que Bruto Soy». Esto se puede interpretar como una manifestación del barbudo en el *Capricho 4* que, comportándose como un niño, formula aquí una declaración reflexiva, lo que significaría que el adulto decidió deliberadamente y de manera insidiosa seguir siendo niño para poder disfrutar y aprovechar las ventajas de ese estado.

Solo en las otras dos pruebas aparece la leyenda que se encuentra en la versión final, en una de ellas en la variante ortográfica «El de la Royona», que se corresponde con la articulación de la palabra *Rollona*, y en la otra como «El de la Rollona», a diferencia de la versión final con el sustantivo *Rollona* escrito con mayúscula.

De hecho, se trata de una locución proverbial, documentada ya en el Siglo de Oro. Sebastián de Covarrubias Horozco cita en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1674, el refrán: «El niño de la Rollona, que tenía siete años y mamaba», y añade: «... hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus

11. BRUNET, G., *Étude sur Francisco Goya. Sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*. París: Aubry, 1865, pág. 31.

12. Sobre el *Capricho 4*, véase ALCALÁ FLECHA, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho 4*, "El de la Rollona", de Goya», *Goya*, 198, 1987, págs. 340-345; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B., «La necesidad de educación y su importancia en los niños y jóvenes en *Los Caprichos* de Goya», en ROMANÍ MARTÍNEZ, M.; NOVOA GÓMEZ, M.Á. (eds.), *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, págs. 475-492.

13. Véase BLAS, J.; MATILLA, J.M.; MEDRANO, J.M. (eds.), *El libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999)*. Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, pág. 73.

madres; salen estos grandes tontos o grandes bellacos viciosos».<sup>14</sup> La Rollona generalmente no es la madre, sino la nodriza o la niñera. En la primera edición del *Diccionario de Autoridades*, en el tercer tomo de 1737, figura la explicación siguiente: «ROLLONA. adj. que se aplica en estilo festivo á la muger rolliza y fuerte: y solo tiene uso en la phrase el Niño de la Rollona».<sup>15</sup> Así, el «Niño de la Rollona» o «El de la Rollona» describe a un niño mimado y cuidado por una niñera.

Muy difundido fue el motivo en el teatro español de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en géneros como la mojiganga, el entremés o el sainete.<sup>16</sup> En algunas piezas de teatro, el término *Rollona* apareció incluso en el título. El de la Rollona se distingue por su tamaño y muchas veces por su gula.<sup>17</sup> Le falta toda educación porque está totalmente mimado. En el *Sainete del Niño de la Rollona*, anónimo y publicado en 1720, se mencionan explícitamente los andadores, en una acotación que se corresponde notablemente con el *Capricho 4*: «La Niña será un hombrón con colores en la cara, unas sayas y un mandil y lo traerá una mujer de los andadores, y el Niño también será otro hombre y lo traerá una mujer ridículamente».<sup>18</sup>

## LA ESTRUCTURA GROTESCA

El *Capricho 4* ejerce ya un efecto grotesco a causa de su extraño protagonista, pero una mirada más precisa a los parámetros estructurales y las proporciones de la imagen nos revelará su estructura genuinamente grotesca. Claudette Dérozier, que analizó en 1973 por primera vez la estructura del *Capricho 4*, advierte que las dos figuras ni siquiera llenan la mitad del espacio de la imagen, dominado por el negro de la aguatinta, donde falta cualquier posibilidad de orientación, lo que expresa con la pregunta: «*Où sommes-nous?*» (¿Dónde estamos?).<sup>19</sup> El adulto con ropa de niño está «*dans un équilibre précaire*» (en un equilibrio precario), aunque sujeto a la altura de los hombros por los andadores: «*L'oblique de son corps est suspendue au-dessus du néant représenté par l'horizontale avec laquelle elle est constamment sur le point de se confondre, si ce n'était la force contraire des deux obliques des bretelles parallèles qui la retiennent dans ce déséquilibre permanent, sans toutefois lui communiquer le moindre mouvement; ce sont deux forces qui s'annulent...*» (La posición oblicua está suspendida sobre la nada, representada por la horizontal, con la cual está siempre a punto de confundirse, de no ser por la fuerza opuesta de los dos andadores paralelos oblicuos que mantienen la figura en un desequilibrio permanente, sin imprimirle el menor movimiento; se trata de dos fuerzas que se anulan la una a la otra...).<sup>20</sup> En otro análisis de la estructura del *Capricho 4* realizado por Werner Busch en 1986, este llega a conclusiones similares, pero apunta además que en este grabado se produjo una ruptura con la perspectiva central tradicional, ya que los andadores se colocaron como si estuvieran conectados a las asas de la canasta y parece como si

14. Citado según COVARRUBIAS HOROZCO, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arrelano y Rafael Zafra. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pág. 1313.

15. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Francisco del Hierro, 1737, vol. 3, pág. 634.

16. Véase FALIU-LACOURT, C., «El Niño de la Rollona», *Criticón*, 51, 1991, págs. 51-56; BUEZO, C., «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, 56, 1992, págs. 161-178.

17. Véase BUEZO, C. (ed.), *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger, 2005, vol. 2, pág. 149.

18. *Ibidem*, pág. 53.

19. DÉROZIER, C., «Essai d'approche des *Caprices* de Goya par l'analyse formelle (signification des fonds et des décors)», en *Hommage à Georges Fourier*. París: Centre de Recherches d'Histoire et Littérature-Les Belles Lettres, 1973, págs. 141-152, en concreto pág. 146.

20. *Idem*.

3. Francisco de Goya  
*Capricho 4*  
(esquema geométrico con diagonales).



permite ninguna posibilidad de orientarse, en contraste con el dibujo preparatorio del *Capricho 4*, en el que el fondo tenía una bipartición creada por una línea vertical situada casi en el eje central de la imagen, con una zona un poco más grande y más oscura a la izquierda, por efecto de un plumado, y una zona más estrecha y más clara a la derecha. Ya en el dibujo preparatorio el suelo está tan indeterminado como en el grabado. También la sombra a la derecha de las dos personas existe ya en este.

Pero el *Capricho 4* no solo está abierto hacia todos los lados, sino que supone incluso una derogación de las leyes de la perspectiva central –como ha demostrado Busch en su análisis estructural–, lo que es obvio en la posición de los andadores, cuya diagonalidad está dislocada de tal forma que uno tiene la impresión de que lo que se arrastra no es el adulto vestido como un niño sino el asa de la cesta, cuya posición además es indeterminada en relación con la posición de las dos personas. Las personas y los objetos representados parecen colocados arbitrariamente porque las relaciones entre ellos no se corresponden con los parámetros de la perspectiva central académica. Goya rompe aquí conscientemente con la tradición y desorienta la mirada con perspectivas y proporciones inusuales.

Las fuerzas determinantes en el espacio del *Capricho 4* son, sin embargo, como se expondrá en el análisis siguiente, las diagonales que orientan la dinámica difusa de las dos personas divergentes en direcciones diagonales opuestas, que actúan simultáneamente y se superponen o se cruzan (ilustración 3). Los dos andadores constituyen fuerzas diagonales evidentes. Si se

todos los objetos y sujetos hubieran sido colocados en distancias y perspectivas inusuales entre sí.<sup>21</sup>

En mi propio análisis estructural del *Capricho 4*, que realizaré a continuación, comienzo por las fuerzas diagonales que emanan de las dos figuras antagónicas, de las cuales la una, en el primer plano, tiende hacia la izquierda, mientras que la otra, en el fondo, tiende hacia la derecha. Al contrario del *Capricho 43*, en el que el margen izquierdo (por lo menos en la parte inferior, debido al tablón rectangular del lateral del escritorio del artista que duerme) ofrece al observador una orientación fija,<sup>22</sup> el *Capricho 4* está abierto en todas las direcciones, sin límite alguno, por lo que ni el margen inferior o superior ni los laterales proporcionarán posibilidad de orientación alguna. Lo mismo cabe afirmar del fondo oscuro, que tampoco per-

21. Véase BUSCH, W., «Goya und die Tradition des *capriccio*», en IMDAHL, M. (ed.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Colonia: DuMont, 1986, págs. 41-73 y 172-174, en concreto págs. 62-63.

22. Véase JACOBS, H.C., *Der Schlaf der Vernunft. Goyas «Capricho 43» in Bildkunst, Literatur und Musik*. Basilea: Schwabe, 2006, pág. 43; *idem*, *El sueño de la razón. El «Capricho 43» de Goya en el arte visual, la literatura y la música*. Madrid: Iberoamericana, 2011, págs. 36-37.

prolongan estas líneas diagonales, la inferior acaba en la esquina inferior izquierda de la imagen. Si imaginamos otra línea diagonal que sale de la esquina derecha superior opuesta de la imagen y discurre paralela a las otras dos diagonales, es evidente que esta tercera diagonal perfila los contornos superiores del brazo oblicuo del adulto vestido de niño y roza la esquina derecha de la canasta. A efectos de esta diagonalidad, los puntos importantes de orientación no son, obviamente, los márgenes de la imagen, sino las esquinas diagonalmente opuestas (abajo a la izquierda y arriba a la derecha). Lo mismo puede observarse respecto de la otra diagonal –opuesta– que tiene puntos de intersección y de orientación en las otras dos esquinas opuestas (arriba a la izquierda y abajo a la derecha): la diagonal que pasa por la esquina superior izquierda de la



4. Francisco de Goya  
*Capricho 4*  
(esquema geométrico con horizontales y verticales).

imagen perfila la espalda de la figura inclinada hacia la izquierda y particularmente el contorno trasero de la pierna izquierda inclinada hacia delante. La diagonal que pasa por la esquina inferior derecha de la imagen traza los contornos del ribete de la manga de la figura del fondo. En el caso de las dos fuerzas diagonales opuestas, las respectivas esquinas opuestas son los únicos puntos de orientación que pueden identificarse, mientras que no existe marco o por lo menos falta un lado del marco, como ocurre en el *Capricho 43*, y por lo tanto no desempeña su función tradicional de punto de referencia en la imagen (ilustración 4).<sup>23</sup>

En comparación con las fuerzas diagonales, el centro de la imagen y la intersección de la horizontal y vertical a través de este revisten menor importancia: la horizontal situada en la mitad de la imagen cruza la cara del adulto vestido de niño, formando casi la base de su nariz, así como el contorno facial de la figura posterior.

La vertical de la mitad de la imagen pasa, por el contrario, por el contorno izquierdo del librito, único objeto que se encuentra en una posición paralela a los márgenes. La desorientación, que tanto Dérozier como Busch reconocen como una peculiaridad estructural del *Capricho 4*, y la ruptura con la perspectiva central tradicional, sobre la que llama la atención Busch, ya son suficientes para caracterizar la estructura del grabado como grotesca, teniendo en cuenta que el *Capricho 4* se corresponde exactamente con la definición que Kayser da de lo grotesco como manifestación de la pérdida de orientación en el mundo: «Lo grotesco es una estructura». Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: «lo grotesco es el mundo en estado de enajenación».<sup>24</sup> Sobre todo la desorienta-

23. Sobre la función del marco en la obra de Goya, véase BEYER, V., *Rahmenbestimmungen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*. Múnich: Wilhelm Fink, 2008.

24. KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2010, pág. 309.

ción es para Kayser un constituyente esencial de lo grotesco: «Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. [...] El mundo enajenado no nos permite orientación alguna; nos parece absurdo sin más». <sup>25</sup> Es cierto que en el caso del *Capricho 4* hay una orientación estructural mediante las cuatro esquinas de la imagen, pero de forma tan oculta que, pese a su efecto en ella, no puede ser percibido de manera inmediata.

## LOS COMENTARIOS MANUSCRITOS DEL SIGLO XIX AL «CAPRICHOS 4»

Ya para los contemporáneos de Goya –y aún más para las generaciones siguientes a lo largo del siglo XIX–, muchos de los *Caprichos* resultaban tan enigmáticos que, desde los primeros decenios del siglo, se produjeron comentarios manuscritos anónimos, imprescindibles para aclarar su sentido. Dichos comentarios se refieren bien al conjunto de un *Capricho* (en cuanto combinación de imagen y texto), bien solamente a uno de sus componentes (al texto o a la imagen, o a un elemento singular del uno o de la otra). En el marco de un proyecto de investigación apoyado por la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft), pretendemos publicar todos estos comentarios sobre los *Caprichos* en una futura edición crítica completa. Con la edición de los textos originales traducimos los textos españoles, franceses e ingleses al alemán, de manera que la edición será multilingüe. <sup>26</sup> En primer lugar, vamos a distinguir las *explicaciones*, que se corresponden con los diversos textos relativos a los distintos *Caprichos*, de los *comentarios*, que se corresponden con los distintos manuscritos.

La primera explicación Ayala [A04] reza:

[A04:] 4... Los hijos de los Grandes se atiborran de comida, se chupan el dedo y son siempre niños / aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andadores.

El conde de la Viñaza reproduce en su versión imprimida de la explicación Ayala [A2-04] el término sinónimo *andaderas* en vez de la palabra *andadores*:

[A2-04:] 4.<sup>a</sup> Los hijos de los grandes se ativorran de comida, se chupan el dedo y son siempre niños, aun con barbas, y así necesitan que los lacayos los lleven con andaderas. <sup>27</sup>

Los Grandes formaron el rango supremo de la jerarquía de la nobleza española. Creada e institucionalizada en 1520 por el rey Carlos V, esta clase incluía a todos los duques y a los nobles designados específicamente por el rey. Al final del siglo XVIII cerca de 120 personas se

---

25. *Ibidem*, págs. 310-311. Véase KAYSER, W., «Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken», en WEISSTEIN, U. (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlín: Erich Schmidt, 1992, págs. 173-179, en concreto págs. 176-177. Sobre el concepto de lo grotesco de Kayser, véase SCHOLL, D., *Von den «Grottesken» zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster: Lit, 2000, págs. 20-23; FUSS, P., *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, págs. 69-74; ROSEN, E., «Grotesk», en BARCK, K. (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001, vol. 2, pág. 878.

26. Agradezco las numerosas sugerencias y fructíferas discusiones a los dos colaboradores científicos del proyecto apoyado por la DFG, Mark Klingenberg y Dra. Nina Preyer.

27. Citado por MUÑOZ MANZANO, C. (CONDE DE LA VIÑAZA), *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Manuel G. Hernández, 1887, págs. 328-329. Es posible que el conde de la Viñaza cambiara el texto concienzudamente, cometiera un error de transcripción o tuviera un manuscrito cuya versión desconocemos.



contaban entre los Grandes.<sup>28</sup> Esta clase era criticada por los viajeros extranjeros desde su perspectiva de observadores de las condiciones actuales de la época en España.<sup>29</sup> En la primera parte, la explicación Ayala [AO4] se refiere a la vida de los hijos mimados de los Grandes, de la cual se mencionan estos dos detalles: que se atracan y se chupan el dedo; a pesar de que tienen largas barbas y son, por tanto, adultos, se comportan como si todavía fueran niños pequeños. En la segunda parte de la explicación Ayala [AO4], se describe cuáles son las consecuencias que se derivan del hecho de que los hijos de los Grandes nunca hayan alcanzado la madurez: no son capaces de ir por la vida de manera autónoma, sino que necesitan el apoyo de personal instruido. Los lacayos les llevan de un lado a otro con andadores. No solo la barba era un atributo típico de los *niños de la Rollona*,<sup>30</sup> sino también los andadores. La crítica a la educación no es general, sino que está específicamente relacionada con la educación de la alta nobleza y las consecuencias de un pobre régimen educativo de los Grandes, del cual resulta que sus hijos son incapaces de manejar sus vidas de manera independiente y responsable.

La reacción directa a la explicación Ayala [AO4] es la explicación Kollektiv [KO4], que tuvo su origen en el círculo de amigos de Goya:

[KO4:] 4. La negligencia, la tolerancia y el mismo<sup>31</sup> hacen á los niños anto-/jadizos, obstinados, sobervios, golosos, perezosos é insufribles; llegan á / grandes, y son niños todavía, tal es la Rollona.

La explicación Prado [PO4], la copia autógrafa de la explicación Kollektiv [KO4] por la mano de Goya, reza:

[PO4:] 4 La negligencia, la tolerancia y el mimo hacen à los niños antojadizos obsti-/nados soberbios golosos perezosos e insufribles. Llegan à grandes y son niños / todavía, Tal es el de la rollona.

Entre las explicaciones Kollektiv [KO4] y Prado [PO4] se nota una diferencia significativa: en la explicación Kollektiv [KO4] el final dice «tal es la Rollona», lo que tomado literalmente significaría que solamente la niñera sería la persona responsable de la educación de los hijos de la nobleza española, algo que en el contexto tradicional de *El de la Rollona* no tiene ningún sentido. Copiando la explicación Kollektiv [KO4], Goya corrigió esto obviamente, pues en la explicación Prado [PO4] la última frase se lee de manera correcta «Tal es el de la rollona», con lo que la crítica se dirige claramente hacia los niños malcriados. Dado que la versión de la explicación Kollektiv [KO4] no se encuentra en ningún comentario posterior, se puede suponer que el comentario Kollektiv [K] solo estuvo a disposición de Goya para la copia del comentario Prado [P].

En las explicaciones Kollektiv [KO4] y Prado [PO4] y en todos los comentarios de la línea de manuscritos copiados que tiene su origen en el comentario Prado [P], se mencionan tres rasgos característicos y costumbres de los pedagogos a causa de los cuales los niños no pueden llegar a ser personas autónomas: «La negligencia, la tolerancia y el mimo». Por eso conservan sus defectos hasta la edad adulta. Estas características negativas de los niños se detallan en una serie de seis adjetivos: «antojadizos, obstinados, sobervios, golosos, perezosos é insufribles». En la última frase la leyenda del grabado se cita como símbolo del resultado de este pobre programa educativo: un niño como esos es el de la Rollona. La frase «llegan a grandes» es ambigua: puede entenderse en el sentido de crecer, pero si se lee la explicación Kollektiv [KO4] como

---

28. Véase BLAS, J.; MATILLA, J.M.; MEDRANO, J.M. (eds.), *El libro de los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999, pág. 72.

29. Véase, por ejemplo, KAUFHOLD, A., *Spanien wie es gegenwärtig ist*. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1797, págs. 386, 389, 390 y 406.

30. Véase FALIU-LACOURT, C., «El Niño de la Rollona», *Criticón*, 51, 1991, pág. 55.

31. *Recte*: mimo.

réplica directa a la explicación Ayala [A04], la frase podría ser entendida en el sentido de *se hacen Grandes*. Debido a esta ambigüedad, también la explicación Kollektiv [K04] se podría entender no solo como una crítica a una educación cuyo resultado es la inmadurez, sino también como una crítica a la educación específica que los Grandes dedican a sus hijos, lo que implica también una crítica a la alta nobleza.

En la écfrasis de la explicación Rauch [R04], la figura central es identificada justamente como un adulto, pero su disfraz de niño, sin embargo, es erróneamente interpretado como una «saya corta» y un turbante:

[R04:]

4.<sup>a</sup>

Lamina quarta

Representa un hombre de bastante edad, / con los dedos en la boca, figura extraña, / vestido con saya corta, y un turbante en / la cabeza, y otra figura de hombre tras él, / que tira una cesta con unas cuerdas.

Explicación

La negligencia, la tolerancia y el mimo, / hacen á los Niños antojadizos, obstinados, / sovervios, golosos, perezosos, é insufri-/bles: llegan á grandes, y son Niños toda-/via; tal es el de la Rollona.

De hecho, en la écfrasis de la explicación Rauch [R04] el hombre representado a la derecha no se pone en relación directa con el adulto central, vestido como un niño, sino que se nos dice de él «que tira una cesta con unas cuerdas». El autor anónimo de esta explicación es el único que lo ve así y que no reconoce la distorsión de la perspectiva central tradicional como tal, mientras que todos los demás comentaristas asumen simplemente que el adulto vestido de niño es arrastrado con los andadores por el hombre situado a la derecha.

Las explicaciones de un grupo de manuscritos de la línea Prado contienen, como añadidura entre corchetes, las palabras «La Grandeza de España», que tienen su origen claramente en la explicación Ayala [A04]. Solo la explicación Norton Simon IV [NS4-04] se refiere a algunos detalles del grabado y los interpreta en el sentido de la explicación Ayala [A04]:

[NS4-04:] Los hijos de los grandes se crían como niñas mimadas; / se chupan los dedos, se atracan de alimentos, no andan / sino arrastrados por lacayos, y cargados de dijes; tie-/nen barbas y conservan aun todas las credulidades / de la infancia.

(Atribuido á Goya)

En primer lugar se precisa que los hijos de los Grandes son mimados como niñas, lo que sugiere que uno de los errores de la educación es también la feminización. Se destacan la golosina, gula y codicia de los hijos de los Grandes, lo que es ilustrado con el hecho de que carecen de todas las convenciones de la buena conducta y de los modales adecuados en la mesa porque tienen la costumbre de lamer sus dedos y de abalanzarse sobre la comida. Se hace hincapié en su inmovilidad, ya que solo son capaces de andar cuando son tirados por los lacayos y adornados con amuletos. Lo que no se explica es por qué son necesarios los amuletos para movilizarlos. En la explicación Norton Simon V [NS5-04], el grabado es interpretado en sentido político como una alusión al reinado de Carlos IV. Aquí el motivo de los andadores es aplicado y relacionado con la monarquía, que necesita tales andadores. Con qué acontecimientos o medidas políticas podría relacionarse esto es una cuestión que queda sin respuesta:

[NS5-04:] Alucion<sup>32</sup> á la monarquía que bajo el cetro de / Carlos IV necesitaba andadores.

(Otro comentario)

---

32. *Recte*: Alusión.

La explicación Stirling-Maxwell [SM04] se distingue de la explicación Ayala [A04], aunque tiene sin duda una relación con ella:

[SM04:] 4. Los hijos de los grandes señores, se atiborran de comida, se / chupan el dedo, y son siempre niños, que necesitan q.<sup>e</sup> / un lacayo les lleve con andadores

Al contrario de la explicación Ayala [A04], no se alude aquí a los Grandes, sino a los «hijos de los grandes señores». Con esto se elimina la crítica explícita a la alta nobleza, ya que esta alusión puede abarcar a todas las personas de la alta sociedad. Llama la atención que esta referencia a los Grandes es retomada en todas las explicaciones de la línea Stirling-Maxwell, grupo I. Además, se mencionan expresamente los amuletos que están colgados de la cintura del adulto vestido de niño. A modo de ejemplo de este grupo de comentarios, citaremos la explicación Biblioteca Nacional de España [BNE04]:

[BNE04:] 4. Los hijos de los Grandes se crían siempre niños, chupándose el dedo, atiborrándose de comida, arrastrados por los Lacayos, llenos de dices supersticiosos, aun cuando ya son barbados.

En las explicaciones de la línea Stirling-Maxwell-Linie, grupo II, se acepta, al igual que en la explicación Stirling Maxwell [SM04], la expresión «hijos de los grandes señores» y con esto se elimina casi totalmente la crítica a la nobleza, por ejemplo en la explicación Sánchez Gerona [SG04]:

[SG04:] 4. Los hijos de los grandes Señores siempre niños, se chupan el dedo, se atiborran de comida, y necesitan que un lacayo les traiga con andadores.

Los atributos de la barba y de los andadores se omiten aquí. Solo en la explicación inglesa Dobree [DOe2-04], que se asemeja a las explicaciones de la línea de Stirling-Maxwell, grupo II, se conserva aún una clara referencia a la nobleza:

[DOe2-04:] 4 The sons of noblemen are like infants: they suck their fingers, gormandize, and / require a servant with leading strings.

(Los hijos de los nobles son como niños: se chupan sus dedos, fiesta, banquetean y necesitan un sirviente con andadores.)

La explicación Art Gallery of South Australia [AGAO4] reza: «*Well done by fear!*» (¡Buen resultado por miedo!). Aquí hay una alusión al hecho de que la superstición es utilizada deliberadamente como un medio de educación para inculcar el miedo a los niños. Por lo tanto, su comportamiento obediente no es el resultado de una educación favorable a los niños, sino de su miedo. En este sentido, el comentario se corresponde con la concepción educativa de la Ilustración según la cual el miedo tendría que ser eliminado de la educación.

## LOS AMULETOS

Llaman la atención los cuatro objetos que cuelgan del cinturón ancho del adulto vestido de niño. Únicamente en las explicaciones Norton Simon IV [NS4-04] y en las de la línea Stirling-Maxwell, grupo II, se los identifica como amuletos, con los que están cargados los hijos de los

Grandes, sin especificar de qué amuletos se trata ni cuál es su función y significación. Solo Juan Antonio Llorente (1756-1823)<sup>33</sup> identifica tres de los cuatro amuletos en una explicación manuscrita francesa, escrita probablemente durante su exilio en Francia, nombrándolos reliquias:

[LLO4:] Celle du n.º 4, un petit enfant d'un seigneur, nourri / par une femme du vulgaire, et chargé de reli-/ques, du livre des evangiles, d'une sonnëtte, / de la main du Taju &c.<sup>3</sup>

(Aquella del número 4, el hijo pequeño de un gran señor, nutrido por una mujer del vulgo y cargado de reliquias, un librito de evangelios, una campanilla, el pie de tejón etc.)

Lo que Llorente denomina «*la main du Taju*» es sin duda el pie de tejón: en España existen muchas denominaciones dialectales del tejón,<sup>34</sup> y también la variante *taju* o *tajú* está documentada en algunas regiones.<sup>35</sup> Es ciertamente extraordinario que Llorente utilizara una forma dialectal en vez de la denominación francesa *blaireau*.

Analizaremos en detalle los cuatro amuletos, en su secuencia de derecha a izquierda.<sup>36</sup> De hecho, los amuletos han motivado muchas interpretaciones falsas y errores fácticos que se rectificarán aquí.<sup>37</sup>

### *El pie de tejón*

Por lo que respecta al amuleto representado más a la derecha, se trata de un pie de tejón engastado en una cápsula de plata, que cuelga de una cadenita fijada con un corchete en el centro de la tapa redonda de la cápsula. El pie de tejón era en España un amuleto popular contra el

33. Juan Antonio Llorente, del cual Goya pintó un retrato entre 1810 y 1811, fue ordenado sacerdote en 1779 y ascendió rápidamente en la jerarquía de la Iglesia. Como comisario y secretario de la Inquisición de la Corte, en 1793 le fue dado el encargo de analizar la situación actual de la Inquisición, y en este contexto describió los abusos y confió el manuscrito con sus resultados a Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811). Como partidario del movimiento de reforma jansenista, fue destituido de sus cargos en 1801 y puesto bajo arresto domiciliario. Bajo el dominio francés en España propuso a Napoleón la secularización del clero y la disolución de las órdenes religiosas. En 1813 tuvo que huir a Francia; vivió desde 1814 en París, donde en 1817 y 1818 publicó los cuatro volúmenes de su *Histoire critique de l'Inquisition*.

34. Las denominaciones españolas del *tejón* varían según las regiones. Unas variantes, derivadas del latín *taxus*, son: *tejo*, *tajón*, *tajubo*, *tajudo*, etc. Sobre estas variantes, véase ZABALA ALBIZUA, J.; SALOÑA BORDAS, M., «Bases para una etnozoología del tejón (*Meles meles* L.) con especial referencia en el ámbito cultural vasco», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 37, 80, 2005, págs. 319-328, en concreto págs. 320 y 322. Sobre la denominación «manos de tasugo», véase OSMA Y SCULL, G.J. DE, *Catálogo de azabaches compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el aajo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid: [s.e.], 1916, pág. 25.

35. Véase PASTOR BLANCO, J.M., «Caracteres lingüísticos de la Rioja (I): Claves fónicas y claves morfosintácticas», *Berceo*, 146, 2004, págs. 7-65, en concreto págs. 12 y 20. Sobre otras variantes como *tajón*, *tajudo*, *tasugo*, *tazugo*, véase *ibidem*, pág. 10; sobre *tajubo* y *tajugo*, véase *ibidem*, pág. 21.

36. Casariego identificó tres amuletos (como pie de tejón, campanilla y librito de evangelios) y aludió a su función de proteger del mal de ojo. Véase GOYA Y LUCIENTES, F., *Los Caprichos. Colección de ochenta y cinco estampas en las que se fustigan errores y vicios humanos* [CASARIEGO, R. (ed.)]. Edición facsímil. Madrid: Ediciones Velázquez, 1978, [s.p.]: [texto sobre el *Capricho* 4] «De la faja cinturón del niño (?), ya con barbas, cuelgan una mano de tejón, como dije supersticioso, una esquila y el libro de los “evangelios”, amuletos frecuentes para evitar “el mal de ojo”».

37. Estos errores son los siguientes: Paas reconoce entre los amuletos «*eine Rassel*» (una sonaja) que no está representada en el *Capricho* 4. Véase PAAS, S. (ed.), *Francisco de Goya, Die «Caprichos». Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 10. Dezember 1976 bis zum 20. Februar 1977*. Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1976, pág. 38. Busch identifica los amuletos erróneamente como «*vom Gürtel hängenden Spielzeug*» (juguetes colgantes en el cinturón). Véase BUSCH, W., «Goya und die Tradition des *capriccio*», en IMDAHL, M. (ed.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Colonia: DuMont, 1986, pág. 62. Alcalá Flecha escribe que hay entre los amuletos «un escapulario o estampa de efectos milagrosos», lo que no es el caso. Véase ALCALÁ FLECHA, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho* 4, “El de la Rollona”, de Goya», *Goya*, 198, 1987, pág. 340. Gumbrecht cita la explicación Ayala II [A2-04], publicada por el conde de la Viñaza en 1887, pero traduce *andaderas* erróneamente como «*Sänften*» (andas o literas), y este error de traducción y comprensión le induce a suponer que en el *Capricho* 4 hay representada una anda, lo que no es el caso. Véase GUMBRECHT, H.U., «*Eine*» *Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, vol. 1, págs. 589-590; vol. 2, pág. 1224.

mal de ojo (aojo, aojadura, aojamiento).<sup>38</sup> Las miradas pueden implicar jerarquías de poder en el acto comunicativo: fijando uno al otro con su mirada lo cosifica en cierta manera. En su forma extrema, esto se puede ver en las creencias supersticiosas del mal de ojo que adquiere poder sobre alguien: se creía que tanto hombres como animales, pero también seres sobrenaturales o dioses, pueden tener el mal de ojo con el cual infligir daño a los hombres, animales y a veces incluso a los objetos inanimados solo con su mirada, bien deliberada e intencionadamente, bien sin su conocimiento ni volición.<sup>39</sup>

Ya Enrique de Villena (1384-1434) describe el mal de ojo en su *Tratado de fascinación o de aojamiento*, escrito hacia 1411: según él el mal de ojo surte el efecto de un veneno sobre todo en los niños pequeños, y enumera numerosos amuletos que se cuelgan a los niños para protegerlos del mal de ojo.<sup>40</sup> Enrique de Villena menciona también la piel o el pelo de tejón que se colgaba en el cuello de los animales con el fin de protegerlos de influencias nocivas: «Ponen eso mismo a las bestias cuero con pelo de tasugo en el collar e cabeçadas».<sup>41</sup> Se trata de una superstición que se transmitió y practicó en distintas partes del mundo desde la antigüedad.<sup>42</sup>

Que estaba arraigada esta superstición de la pata del tejón en España lo demuestran numerosos textos literarios: en la *Celestina* de Fernando de Rojas, de 1499, el «pie de tejón»<sup>43</sup> es mencionado por Pármeneo como objeto que uno puede encontrar en casa de la alcahueta Celestina. También en la pieza de teatro *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina* del poeta y dramaturgo mexicano Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) se encuentra esta superstición. El siervo describe a Celestina mencionando también la pata del tejón como uno de sus atributos:

Hace tan raro jabón  
con el sebo y con la hiel,  
que hará mano de papel  
una mano de tejón.<sup>44</sup>

También Gaspar Lucas Hidalgo menciona este amuleto en sus *Diálogos de apacible entretenimiento*:

No ayais miedo que me empache,  
En ponerlos dixezicos  
Colgados en los pechicos,  
De tasugo, ni azabache.  
Que vuestra hermosura rara,

---

38. Sobre los aspectos etnozoológicos y culturales del tejón, véase ZABALA ALBIZUA, J.; SALOÑA BORDAS, M., «Bases para una etnozoología...». Sobre el pie de tejón en la creencia popular como medio para protegerse del mal de ojo en los siglos XVII y XVIII, véase BAROJA, C., *Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español. Catálogo de la colección de amuletos*. Madrid: Museo del Pueblo Español, 1945, pág. 17 y lám. XV, núm. 7376 y núm. 7815; HANSMANN, L.; KRISSE-RETTENBECK, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D. W. Callwey, 1966, pág. 87, fig. 186, y pág. 93.

39. Sobre la historia cultural europea del mal de ojo, véase SELIGMANN, S., *Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker*. Berlín: Hermann Barsdorf, 1910, vol. 2; HAUSCHILD, T., *Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen*. Berlín: Mensch und Leben, 1982.

40. Véase VILLENA, E. DE, *Tratado de fascinación o de aojamiento*, en CÁTEDRA, P.M. (ed.), *Obras completas de Enrique de Villena*. Madrid: Turner, 1994, vol. 1, págs. 325-341, en concreto págs. 330-332.

41. VILLENA, E. DE, *Tratado de fascinación...*, pág. 332.

42. Véase SELIGMANN, S., *Der böse Blick...*, págs. 114-115.

43. ROJAS, F. DE, *La Celestina* [DAMIANI, B.M. (ed.)]. Madrid: Cátedra, 1980, pág. 77.

44. SALAZAR Y TORRES, A. DE; VERA TASSIS Y DE VILLARROEL, J. DE; CRUZ, SOR J.I. DE LA, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina* [AUSTIN O'CONNOR, T. (ed.)]. Binghamton-Nueva York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1994, pág. 22, vv. 419-422. La obra incompleta se estrenó en 1675 o 1676 en Madrid, con una continuación de Juan de Vera Tassis, y fue publicada en 1681 en Madrid. Otra continuación de la obra fue escrita probablemente por sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

Os haze en qualquier enojo,  
Seguros de mal de ojo  
Pero no de mal de cara.<sup>45</sup>

Tirso de Molina (1579-1648) escribe en su comedia *La celosa de sí misma* del año 1627: «cierta mano de tejo / Que hemos engastado en oro».<sup>46</sup> Aún en textos literarios del siglo XVIII está representada esta superstición, por ejemplo, en *El lobo y el pastor*, una de las *Fábulas literarias* de Tomás de Iriarte (1750-1791), publicadas en 1782. El lobo quiere convencer al pastor de que él no es un mal animal, enumerando cuáles son sus cualidades para el hombre, por ejemplo, su pelaje, que en forma de un abrigo protege a los hombres de las enfermedades o las picaduras de pulgas. La tercera estrofa de la fábula que contiene la continuación de sus cualidades reza:

Mis uñas no trueco por las del tejón,  
que contra el mal de ojo tienen gran virtud;  
mis dientes ya sabes cuán útiles son,  
y a cuántos con mi unto he dado salud.<sup>47</sup>

En el Museo del Pueblo Español en Madrid están conservados cinco amuletos en forma de tales patas de tejón engastadas en cápsulas de plata, procedentes de diferentes regiones de España (Salamanca y León), y que permiten inferir una amplia distribución.<sup>48</sup> Otro amuleto similar del siglo XIX, procedente de Castilla y León, se encuentra en la Colección Etnográfica Caja España.<sup>49</sup> El pie de tejón tenía una función apotropaica y debería proteger a su portador del mal de ojo,<sup>50</sup> una superstición muy arraigada en España.<sup>51</sup> Goya ha representado este amuleto de manera realista y auténtica.

### *El librito*

Otro de los amuletos que Goya representa en el *Capricho 4* es un librito, un objeto que simboliza otra superstición muy arraigada en la creencia popular. Así, Enrique de Villena escribe en su *Tratado de fascinación o de aojamiento* que «los moros» colgaban amuletos en forma de libritos a sus niños: «e pónenles libros pequeños escritos de nombres e dizenles *tahalil*».<sup>52</sup>

45. HIDALGO, G.L., *Diálogos de apacible entretenimiento, que contiene unas Carnestolendas de Castilla*. Bruselas: Roger Velpius, 1610, pág. 31.

46. MOLINA, T. DE, *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (El Maestro Tirso de Molina)* [HARTZENBUSCH, J.E. (ed.)]. Madrid: M. Rivadeneyra, 1850, pág. 133.

47. IRIARTE, T. DE, *Fábulas literarias* [PRIETO DE PAULA, Á.L. (ed.)]. Madrid: Castalia, 1992, pág. 159.

48. Véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pág. 84, núm. 7815; pág. 56, núm. 1836; pág. 61, núm. 1919; pág. 79, núm. 7376A; pág. 135, núm. 13723.

49. Signatura: 1989/034-491. Ilustración en: ZABALA ALBIZUA, J.; SALOÑA BORDAS, M., «Bases para una etnozoología del tejón (*Meles meles* L.) con especial referencia en el ámbito cultural vasco», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 37, 80, 2005, pág. 325. También los amuletos de azabache en forma de un pie de tejón eran muy populares en los siglos XVII y XVIII. Véase FRANCO MATA, M.Á., «Azabaches del M.A.N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 4, 1986, págs. 131-167, en concreto pág. 140.

50. Sobre amuletos contra el mal de ojo, véase HAUSCHILD, T., «Abwehrmagie und Geschlechtssymbolik im mittelmee-rischen Volksglauben», *Baessler-Archiv*, Neue Folge, 28, 1980, págs. 73-104.

51. Sobre la fe en el mal de ojo en España, véase CARO BAROJA, J., «La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII», en *idem*, *Algunos mitos españoles*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974, págs. 185-295, en concreto págs. 258-270; ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos...*, págs. 11-15.

52. Véase VILLENA, E. DE, *Tratado de fascinación o de aojamiento*, en CÁTEDRA, P.M. (ed.), *Obras completas de Enrique de Villena*. Madrid: Turner, 1994, vol. 1, pág. 332.

En la ya citada explicación de Llorente [LLO4], este identifica el librito representado en el *Capricho 4* como librito de los evangelios. Tales amuletos en forma de libritos, que muestran la mezcla de elementos cristianos y profanos, no contenían el texto completo, sino normalmente solo el inicio de los cuatro evangelios; también ellos debían, como el pie de tejón, proteger del mal de ojo.<sup>53</sup> Los once libritos de evangelios conservados en el Museo del Pueblo Español en Madrid están decorados suntuosamente con bordados.<sup>54</sup> No es este el caso del librito de estilo sencillo que vemos en el *Capricho 4*, el cual no se asemeja a ninguno de los libritos de evangelios magníficamente decorados. Por el contrario, es tan sencillo como un ejemplar de un librito que contiene la regla benedictina (*Regla de San Benito*) en el Museo del Pueblo Español.<sup>55</sup> En consecuencia, es muy probable que se trate más bien de un librito con la regla benedictina que de los evangelios, como indica Llorente.<sup>56</sup> Por cierto, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), uno de los amigos de Goya, enumera en la nota 33 al *Auto de Logroño*, además de otros amuletos y también el pie de tejón, «la regla de San Benito».<sup>57</sup>

### *La campanilla*

Generalmente las campanas tenían la función de proteger a los hombres de los elementos. Era una superstición que describió Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) en su diario en la fecha del 10 de mayo de 1795: «aquí se cree que las campanas mandan sobre todos los accidentes naturales del clima y la estación».<sup>58</sup> En particular, las campanillas de barro eran amuletos muy populares que debían proteger especialmente del rayo al portador.<sup>59</sup> Leandro Fernández de Moratín escribe sobre tales amuletos: «El poner en ridículo la creencia tonta de que una campanilla de barro nos pueda librar de los truenos, ¿es pecar contra la fe?».<sup>60</sup> También tenían las campanillas la función de retener con su sonido los malos espíritus del niño.<sup>61</sup> No tenían la función, como algunos han supuesto, de que el niño estuviera siempre al alcance del oído del criado.<sup>62</sup> Esto hubiera sido a lo sumo un efecto secundario.

53. Véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos...*, págs. 41-42.

54. Véase *ibidem*, pág. 88, núm. 8484; págs. 89-90, núm. 8485-8488; pág. 119, núm. 11497; pág. 65, núm. 2034; pág. 71, núm. 3191 (B-C); pág. 74, núm. 4073; pág. 77, núm. 6451; pág. 78, núm. 6453.

55. Véase *ibidem*, págs. 42 y 71, núm. 3192. En el Museo del Pueblo Español de Madrid se conserva un solo ejemplar de una regla de san Basilio (*Regula Basilii*). San Basilio fue uno de los cuatro Padres de la Iglesia Griega y el amuleto tiene probablemente su origen en un monasterio de monjes basilianos. Véase *ibidem*, págs. 42 y 102, núm. 10359.

56. Ya Sayre sugirió esta posibilidad. Véase SAYRE, E.A., «El de la rollona», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988, págs. 210-212, en concreto pág. 211: «un librito con páginas de los *Evangelios* (o tal vez la *Regla de San Benito*)».

57. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N.; FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Obras*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1871, pág. 623. Ya Casariego advirtió las similitudes entre la nota 33 y el *Capricho 4*. Véase GOYA y LUCIENTES, F., *Los Caprichos. Colección de ochenta y cinco estampas en las que se fustigan errores y vicios humanos* [CASARIEGO, R. (ed.)]. Edición facsímil. Madrid: Ediciones Velázquez, 1978, [s.p.]: [texto sobre el *Capricho 4*].

58. JOVELLANOS, G.M. DE, *Obras completas* [CASO MACHICADO M.T.; GONZÁLEZ SANTOS, J. (eds.)]. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1999, vol. 7, pág. 216.

59. Sobre el uso de campanillas como amuletos, véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos...*, pág. 45, núm. 1519; pág. 52, núm. 1765; pág. 99, núm. 9894; pág. 101, núm. 10110; pág. 122, núm. 11977; pág. 124, núm. 12232; pág. 129, núm. 12785; pág. 134, núm. 13389. Véase también HANSMANN, L.; KRIS-RETTEBECK, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D. W. Callwey, 1966, pág. 182.

60. Citado por FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas* [DOWLING, J.; ANDIOC, R. (eds.)]. Madrid: Castalia, 1990, pág. 176, n. 17. Es un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Ms. 18666/2).

61. Véase HORCAJO PALOMERO, N., «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, págs. 521-530, en concreto pág. 522.

62. Véase ALCALÁ FLECHA, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho 4*, “El de la Rollona”, de Goya», *Goya*, 198, 1987, pág. 340: «una campanilla para que no escape al cuidado constante de sus criados». Véase SAYRE, E.A., «El de la rollona...», pág. 211: «una campanilla quizás para que el lacayo pueda seguirle la pista».

El amuleto colgado en el extremo izquierdo del cinturón de la figura central en el *Capricho 4* es una concha de Santiago de azabache, no mencionada en la explicación de Llorente [LLO4]. Está fijada con una cadenita en una cápsula de metal. El azabache tenía el valor de una piedra preciosa; es un material que puede ser transformado muy fácilmente en joyas y amuletos.<sup>63</sup> Las conchas se han utilizado desde la antigüedad como amuletos, por su supuesto efecto apotropaico contra el mal de ojo y contra encantamientos y enfermedades de todo tipo.<sup>64</sup> Sebastián de Covarrubias Horozco describe esta superstición en dos artículos de su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1674. Sobre el *azabache* escribe:

Es una piedra negra lustrosa y no muy dura y en España hay algunos minerales della, de la cual en Santiago de Galicia hacen algunas efigies del Apóstol, cuentas de rosarios, higas para colgar de los pechos a los niños, sortijas con sus sellos y otras muchas cosas.<sup>65</sup>

El lema *higa reza*:

Colgar a los niños del hombro una higa de azabache es muy antiguo, y comúnmente se inora su principio. Pudo tener origen de la misma materia, porque el succino o ámbar, y el azabache escriben tener propiedad contra el ojo...<sup>66</sup>

Solo con el desarrollo de la peregrinación a Santiago de Compostela se integraron estas conchas en contextos cristianos. Desde la Edad Media los peregrinos de Santiago portaban conchas naturales (vieiras) sobre su ropa, los sombreros, las bolsas o los bordones.<sup>67</sup> Las conchas eran perforadas dos veces en el área de la columna de la solapa de la cáscara, para poder enganchar una cadena o cuerda a la ropa. Eran inicialmente el símbolo de los peregrinos de Santiago de Compostela, pero a lo largo del tiempo se convirtieron en el atributo típico del peregrino en general (*signum peregrinationis*), siendo objeto de una distribución y recepción internacionales. Especialmente populares eran las réplicas de las conchas hechas de metal o de azabache.<sup>68</sup> También se engastaban manos de azabache en cápsulas de metal para colgarlas como amuletos.<sup>69</sup> En Santiago de Compostela existían desde la Edad Media tiendas de artesanía donde se

---

63. Véase KÖSTER, K., *Pilgerzeichen und Pilgermuscheln von mittelalterlichen Santiagostraßen. Saint-Léonard, Rocamadour, Saint-Gilles, Santiago de Compostela. Schleswiger Funde und Gesamtüberlieferung*. Neumünster: Karl Wachholtz, 1983, pág. 145, n. 211.

64. Véase *ibidem*, pág. 142.

65. Citado por COVARRUBIAS HOROZCO, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arrelano y Rafael Zafra. Madrid- Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pág. 260.

66. *Ibidem*, pág. 1953.

67. Acerca de la concha de Santiago en general, véase PLÖTZ, R., «Signum peregrinationis. Heilige Erinnerung und spiritueller Schutz», en KÜHNE, H.; LAMBACHER, L.; VANJA, K. (eds.), *Das Zeichen am Hut im Mittelalter. Europäische Reismarkierungen. Symposium in memoriam Kurt Köster (1912-1986) und Katalog der Pilgerzeichen im Kunstgewerbemuseum und im Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin*. Frankfurt-Berlín-Berna-Bruselas-Nueva York-Oxford-Viena: Peter Lang, 2008, págs. 47-70, en concreto págs. 57-70. Sobre las vieiras y su divulgación europea como amuletos devocionales, véase KÖSTER, K., *Pilgerzeichen und Pilgermuscheln...*, págs. 119-155.

68. Sobre la concha de Santiago de azabache, véase FILGUEIRA VALVERDE, J., «Azabaches compostelanos del Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, 2, 1943, págs. 7-22, en concreto pág. 17; KÖSTER, K., *Pilgerzeichen und Pilgermuscheln...*, pág. 145; FRANCO MATA, M.Á., «Azabaches del M. A. N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 4, 1986, págs. 140-141 y 143; ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, pág. 78, núm. 6828; pág. 94, núm. 8927; pág. 133, núm. 13216; FRANCO MATA, M.Á., «El azabache en España», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 34, 1, 1989, págs. 311-336, en concreto págs. 321-322, e *idem*, «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 36, 3-4, 1991, págs. 473 y 476.

69. Véase OSMA Y SCULL, G.J. DE, *Catálogo de azabaches compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el aajo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid: [s.e.], 1916, pág. 21 (con fig.).



hacían amuletos de azabache para los peregrinos de Santiago.<sup>70</sup> Se conservan conchas de azabache con una banda de plata en la que está fijada una cadenita,<sup>71</sup> de la misma manera que la representada por Goya en el *Capricho 4*.

*El cinturón de amuletos como atributo de los niños de la Rollona  
y la lucha de los ilustrados españoles contra esta superstición*

Era de uso aún en el siglo XVIII utilizar una multitud de amuletos reunidos y fijados en cinturones de amuletos. Se conserva un *Exvoto de La Peregrina* de un autor anónimo en el Monasterio Madres Benedictinas de Sahagún en León, de 1748, en el cual está representado un niño de tres meses que porta uno de estos cinturones: con una castaña,<sup>72</sup> una campanilla, un sonajero con cascabeles, un pie de tejón, un medallón con reliquias.<sup>73</sup> Tales cinturones de amuletos se conservan también en el Museo Sorolla de Madrid.<sup>74</sup> Uno de ellos contiene hasta catorce amuletos, entre ellos también un pie de tejón en una cápsula de plata.<sup>75</sup> Un testigo del hecho de que los amuletos aún no estaban en absoluto pasados de moda en el umbral del siglo XIX, sino que seguían utilizándose en toda España para proteger a los niños, fue el viajero alemán Christian August Fischer (1771-1829), cuyo relato de viaje *Gemälde von Valencia (Cuadro de Valencia)* fue publicado en Lipsia en 1804, es decir, cinco años después de la publicación de los *Caprichos*.<sup>76</sup> La lucha contra la superstición de los amuletos era, sin embargo, una de las principales metas de los ilustrados en España.

Los amuletos son un atributo tradicional del tipo literario de *El de la Rollona*. Al final de la *Mojiganga del pésame de la viuda*, publicada en 1670 y adjudicada a Calderón, aparece la nodriza con un niño de la Rollona con el nombre Morales.<sup>77</sup> En la edición de los *Entremeses* de 1722 figura la acotación escénica de que Morales tiene que ser tirado por su nodriza mediante andadores en los cuales están fijados amuletos: «Saca la niña a Morales con dijes ridículos de los andadores». <sup>78</sup> La nodriza dice al adulto en ropa de niño: «Anda, niño, anda, / que Dios te lo manda». <sup>79</sup> En la *mojiganga* con el título *Los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles (Niños)* de Simón de Aguado,<sup>80</sup> escrita en el último tercio del siglo XVII para el Corpus, figura una acotación en cuanto a dos niños de la Rollona: «Sale el NIÑO PRIMERO vestido con dijes y

---

Sobre los amuletos de azabache, véase MONTE CARREÑO, V., *El azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo*. Gijón: Picu Urriellu, 2004.

70. Véase FERRANDIS, J., *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona-Buenos Aires: Labor, 1928, págs. 232-233. Sobre el supuesto efecto del azabache en la superstición en España, véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos...*, págs. 27-28.

71. Véase FILGUEIRA VALVERDE, J., «Azabaches compostelanos...», pág. 17, núm. 1325.

72. Sobre el amuleto de la castaña, véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos...*, pág. 46, núm. 1524; pág. 51, núm. 1715; pág. 98, núm. 9884.

73. Anónimo, *Exvoto de La Peregrina*, 1748, óleo sobre lienzo, 77 x 60 cm. Museo Monasterio Madres Benedictinas de Sahagún (León). Véase DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Museo Monasterio Madres Benedictinas de Sahagún (León)*. Trabajo del Camino: Edileisa, 2001, pág. 22 y 25, fig.

74. Véase HERRANZ, C., «Amuletos y talismanes en un cinturón mágico del Museo Sorolla», *Iberjoya*, 14, 1984, págs. 50-55. FRANCO MATA, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos...», pág. 503.

75. Un cinturón de amuletos similar se conserva en el Convento de Santo Domingo el Antiguo en Toledo. Véase FRANCO MATA, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos...», pág. 503 y pág. 504, fig.

76. Véase FISCHER, C.A., *Gemälde von Valencia*. Leipzig: Heinrich Gräff, 1804, vol. 2, págs. 39-40.

77. Véase CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Mojiganga del pésame de la viuda*, en LOBATO, M.-L. (ed.), *Pedro Calderón de la Barca. Teatro cómico breve*. Kassel: Reichenberger, 1989, págs. 287-288.

78. *Ibidem*, pág. 300.

79. *Idem*.

80. Véase COTARELO Y MORI, E., *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillière, 1911, vol. 1, págs. 222-226; BUEZO, C. (ed.), *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger, 2005, vol. 2, págs. 139-156.

ridículo birrete y vestido, y saca un pan mordiendo dél». <sup>81</sup> Uno de los dos niños de la Rollona apunta la efectividad de uno de los amuletos para protegerlo del mal de ojo:

Maye, en la plaza me han dado  
las fruteras pan y queso,  
y una me puso esta higa,  
porque me miró tan bello  
y dijo que me podían  
matar de ojo. <sup>82</sup>

La superstición de que los niños especialmente hermosos están expuestos a mayor peligro por el mal de ojo la menciona también el beneditino fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764) en su discurso *Observaciones comunes* de su *Teatro crítico universal*:

Créese que los niños hermosos están más expuestos á este daño; porque la ternura de su edad es más capaz de recibir la maligna impresion, y la hermosura excita la envidia en los que la miran. <sup>83</sup>

Feijoo describe también la práctica de llevar amuletos contra el mal de ojo. <sup>84</sup> Fue uno de los primeros que quería abolir esta superstición mediante la educación y el uso de la razón crítica. Incluso en textos literarios de la época fue satirizada la superstición de los amuletos, con la intención educativa de luchar contra ella y abolirla. Félix Antonio Ponce de León publicó en 1779 en Madrid la novela satírica *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo*, en la cual detalló el uso de los amuletos y su supuesta función:

Haria sin duda el mas bello punto de vista que imaginarse puede, con su gran delantal de muselina floreada, mas largo que la cola de los enlutados de Viernes Santo. ¿Pues qué tambien seria verle con los demás equipages de su chupador de cristal, guarnecido el cabo superior, con su cerco de plata? uña de la gran bestia con igual cerco? con la circunstancia de que ésta quanto mas peluda mejor; su esquila de igual metal? Su higa de azabache y corál con la medalla de San Benito, y un ochavo segoviano con su agujero que es circunstancia? su cascabelero tambien de plata en forma de media luna, pendiendo del rededor del semicirculo de ella muchos cascabeles? y si podia ser que el cascabelero tubiese en sí la gracia de hacer tambien el papel de silvato mayor: al fin seria una delicia verle con mas carga que un Navío. <sup>85</sup>

Después de este pasaje sobre el uso de los amuletos Ponce de León expresa claramente su crítica a esta superstición y describe la reacción de la sociedad frente a una persona ilustrada que quería satirizarla y ponerla en tela de juicio:

Disputar con ellos sobre la virtud de la uña de la gran bestia, seria una bestialidad: ella espanta las brujas, de que (dicen ellos) abunda el país, las que celebran sus festines y juntas con gran algazara en los montes de Campos-verdes; <sup>86</sup> es contra peste y otras mil epidemias. Si Plinio y demás Escritores naturalistas hubieran vivido en este tiempo lograrían sin duda las mas bellas noticias, que hubieran apetecido, para enriquecer sus libros.

81. *Ibidem*, pág. 149. Véase COTARELO Y MORI, E., *Colección de Entremeses...*, pág. 224.

82. Citado por BUEZO, C. (ed.), *La mojiganga dramática...*, pág. 150; véase COTARELO Y MORI, E., *Colección de Entremeses...*, pág. 224.

83. FEIJOO Y MONTENEGRO, B.J., *Obras escogidas*. Madrid: Atlas, 1952, vol. 1, págs. 244-245.

84. Véase *ibidem*, pág. 245.

85. PONCE DE LEÓN, F.A., *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo, alusivos a la buena y mala crianza del Señorito en su Pueblo, y Cadete en la Milicia*. Madrid: En la Librería de la Viuda de Miguel Escudero, 1779, págs. 27-29.

86. La denominación *aquejarre* se corresponde con la palabra vasca *akelarre*, una contaminación de *aker* (cabrón) y *larre* (prado). Es el lugar de encuentro de las brujas, que se llamaba en vasco Berdelanda o Akerlarra, lo que se corresponde con *campo verde* o *campo del cabrón*. Véase REGUERA ACEDO, I., «La brujería vasca en la Edad Moderna: aquejarres, hechicería y curanderismo», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 9, 2012, págs. 240-283, en concreto pág. 248, n. 39.

[...] Previénese al Lector, que no todos los niños gastan estas zarandajas; es solo para aquellos que tienen los Padres hacendados, y que han obtenido oficios y empleos honoríficos, como Alcalde, Regidor &c. No obstante hubo un sugeto que quiso exterminarlo, aun siendo de los hacendados, y mando<sup>87</sup> poner á su hijo un cencerro, y quando debian darle gracias porque enseñaba el camino de despreciar aprehensiones vanas, y cuentos de viejas, le censuraron de indiscreto, y aun se llevó muy á mal entre los conocidos (*no tenia parientes en el pueblo*) que faltase al modo y aparato de sus antecesores; este aparato de los hacendados, como que no es permitido á los demás, y suele verse á lo mas mas uno ú otro que trahe chupador y campanilla, pero de metal y aquel de vidrio comun...<sup>88</sup>

Leandro Fernández de Moratín trata la superstición de los amuletos en modo satírico en su pieza de teatro *El sí de las niñas*, terminada en 1801, publicada en 1805 y estrenada un año más tarde. Cuando el anciano don Diego ve por primera vez su futura esposa, la joven doña Francisca, que acaba de completar su educación en el convento de Santa Catalina en Alcalá, ella le muestra con orgullo los amuletos que las monjas le han colgado:

DOÑA FRANCISCA

... Pero mire usted, mire usted (*Desata el pañuelo y manifiesta algunas cosas de las que indica el diálogo*) cuántas cosillas traigo. Rosarios de nácar, cruces de ciprés, la regla de S. Benito, una pililla de cristal... Mire usted qué bonita. Y dos corazones de talco... ¡Qué sé yo cuánto viene aquí!... ¡Ay!, y una campanilla de barro bendito para los truenos... ¡Tantas cosas!

DOÑA IRENE

Chucherías que la han dado las madres. Locas estaban con ellas. [...]

DOÑA FRANCISCA

Toma (*Vuelve a atar el pañuelo y se le da a Rita, la cual se va con él y con las mantillas al cuarto de D.<sup>a</sup> Irene*), guárdamelo todo allí, en la escusabaraja. Mira, llévalo así de las puntas... ¡Válgate Dios! ¡Eh! ¡Ya se ha roto la santa Gertrudis de alcorza!<sup>89</sup>

Señalando las «chucherías» doña Francisca revela su mente todavía infantil e ingenua. En cuanto a este pasaje, Leandro Fernández de Moratín escribió en un manuscrito no publicado la nota siguiente:

No es de lo más pío ni benévolo aquella entrada de D.<sup>a</sup> Paquita con el pañuelo lleno de Stos.<sup>90</sup> de alcorza, estampas y demás que en la comedia se llaman chucherías de monjas con cierto tono que maldita la cosa me gusta.<sup>91</sup>

Un indicio del hecho de que la superstición de la pata del tejón perdía vigor durante la primera mitad del siglo XIX resulta de las distintas ediciones del diccionario de la Academia. En la primera edición la superstición del pie de tejón no es mencionada, sino que lo será por primera vez en la cuarta, de 1803, bajo el lema *higa*:

La mano derecha cortada al topo, ó tejón, ó una pieza de azabache en figura de mano, que entre otros dices se pone á los niños, creyendose supersticiosamente por algunos, que tiene virtud para preservar del mal de ojo. *Amuletum contra fascinum vulgo creditum.*<sup>92</sup>

87. *Recte*: mandó.

88. PONCE DE LEÓN, F.A., *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo...*, págs. 29-31.

89. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas* [DOWLING, J.; ANDIOC, R. (eds.)]. Madrid: Castalia, 1990, págs. 176-177.

90. Abreviación de Santos.

91. Citado por FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *La comedia nueva...*, pág. 177, n. 18. Es un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Ms. 18666/2).

92. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1803, pág. 461.

Esta descripción figura también en las ediciones siguientes de 1817 y 1822. A partir de la edición de 1832 no se menciona nunca más el pie de tejón, lo que indica que en esta época esta superstición va cayendo en el olvido.<sup>93</sup>

## GOYA Y ROUSSEAU: EL «CAPRICHOS 4» EN EL CONTEXTO DEL DEBATE ILUSTRADO SOBRE LA EDUCACIÓN DE LOS NIÑOS

Pero, más allá de la crítica a las supersticiones, el programa del *Capricho 4* implica sin duda algo más: contiene también una crítica a los abusos de la educación en general y a las concepciones tradicionales de la educación en España, dirigidas contra la naturaleza de los niños. En efecto, el grabado puede inscribirse en el contexto del debate sobre la educación de los niños iniciado en los años ochenta del siglo XVIII, cuyas consecuencias y resultados condujeron a la fundación de varias instituciones educativas y escuelas.<sup>94</sup> En el debate español tuvo especial influencia la novela pedagógica *Émile* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), a pesar de la prohibición en 1764 de sus escritos en España.<sup>95</sup> Rousseau describe en su novela cómo los niños estaban envueltos con pañales o toallitas y se restringía su libertad de movimiento porque llevaban las piernas estrechamente ligadas.

Émile n'aura ni bourrelets, ni paniers roulants, ni chariots, ni lisières; ou du moins, dès qu'il commencera de savoir mettre un pied devant l'autre, on ne le soutiendra que sur les lieux pavés, et l'on ne fera qu'y passer en hâte.<sup>96</sup>

(Émile no tendrá ni gorro, ni tacataca, ni andaderas, ni andadores; a lo sumo, cuando empiece a poner un pie delante del otro, uno le sostendrá en lugares pavimentados para ayudarle a pasar rápidamente.)

Rousseau se opone incluso al mal hábito de envolver innecesariamente a los niños con telas:

Les membres d'un corps qui croît doivent être tous au large dans leur vêtement; rien ne doit gêner leur mouvement ni leur accroissement, rien de trop juste, rien qui colle au corps; point de ligatures. [...] L'habillement de houssard, loin d remédier à cet inconvénient, l'augmente, et pour sauver aux enfants quelques ligatures, les presse par tout le corps.<sup>97</sup>

(Las extremidades que están creciendo deben tener espacio dentro de la ropa. Nada debe impedir su movimiento y su crecimiento. Nada debe sujetar. [...] El traje de húsar no ayuda, sino que agudiza este problema, y para aliviar a los niños de los cordones, les oprime todo el cuerpo.)

---

93. Sobre las definiciones del concepto *higa* en los diccionarios, véase OSMA Y SCULL, G.J. DE, *Catálogo de azabaches compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el ajojo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*. Madrid: [s.e.], 1916, págs. 26-27.

94. Véase ALCALÁ FLECHA, R., «El tema del niño malcriado en el *Capricho 4*, "El de la Rollona", de Goya», *Goya*, 198, 1987, pág. 340.

95. Véase SPELL, J.R., *Rousseau in the Spanish World before 1833. A Study in Franco-Spanish Literary Relations*. Nueva York: Gordian Press, 1969; ALCALÁ FLECHA, R., «El tema del niño malcriado...», págs. 340-341.

96. ROUSSEAU, J.-J., *Émile ou de l'éducation* [RICHARD, F.; RICHARD, P. (ed.)]. París: Garnier, 1964, libro II, pág. 60.

97. *Ibidem*, pág. 129.

Rousseau exige la libertad de movimiento para los niños desde el nacimiento y la compara con la liberación de la esclavitud («*esclavage*»)<sup>98</sup> La mayoría de los objetos de opresión que Rousseau enumera está representada en el *Capricho 4*, así como las piernas estrechamente envueltas, a fin de que también ellas estén protegidas frente a posibles caídas, y los andadores, normalmente dos bandas paralelas cosidas en la parte trasera de las mangas de la ropa de los niños o fijadas en un arnés que llevaba el niño.<sup>99</sup> Los andadores eran utilizados sobre todo en las capas sociales altas, particularmente en la nobleza y en la Corte, por los niños pequeños.<sup>100</sup> El pintor Peter Paul Rubens (1577-1640) se retrató en un cuadro de 1635 junto con su segunda esposa Hélène Fourment (1614-1673) y su hijito Frans (1633-1678), que lleva un gorro y es tirado por andadores.<sup>101</sup>

Rouanet identifica correctamente en su descripción detallada y vivaz del *Capricho 4* el gorro del niño de la Rollona: «*Ce monstre, coiffé d'un bourrelet et faisant sonner à sa ceinture divers brimborions enfantins, se traîne auprès d'une bassine*» (Este monstruo, cubierto con un gorro y haciendo sonar en su cinturón diversas chucherías infantiles, se arrastra hacia una cubeta).<sup>102</sup> El gorro, normalmente con un bulto de tela o piel, servía como protección contra lesiones en la cabeza; como los andadores, eran muy populares desde el siglo XVI en la crianza de los hijos.<sup>103</sup>

## EL «CAPRICHIO 4» COMO SÁTIRA GROTESCA DE LA NOBLEZA

Además de la crítica a la superstición y a la educación, el *Capricho 4* representa aún otro aspecto importante: la sátira a la nobleza. Que los niños de la Rollona se han asociado con la educación de la nobleza, Alcalá Flecha lo pudo demostrar mediante un manuscrito fechado en octubre de 1696, con el título *El Compadre. Carta de Antón Chapado a sus compañeros Perico y Marica en que les dice algunas novedades de la Corte*. Aquí se describen varias casas nobles mediante la comparación con diferentes tipos de niños, entre ellos los niños de la Rollona:

Osuna es niño fogoso,  
Pastrana es niño compuesto,  
y niños de la Rollona  
Arcos, Albuquerque y Lemus.  
Con este juego de niños  
y otro juego de estafermos,  
toda esta Monarquía  
es de la fortuna juego.<sup>104</sup>

98. *Ibidem*, pág. 13.

99. Véase *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1726, vol. 1, pág. 284: «Una faja que se ciñe al niño por la cintura, à la qual están asidos dos cordones, ò cintas, por los quales le lleva alguna persona, para que no cáiga y aprenda à andar». Véase también TERREROS Y PANDO, E. DE, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1786, vol. 1, pág. 368.

100. Sobre el uso de los andadores en la educación desde el siglo XVII, véase WEBER-KELLERMANN, I., *Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt: Insel, 1979, págs. 34-36.

101. Peter Paul Rubens, *Rubens, su mujer Hélène Fourment y su hijo Frans*, 1635, óleo sobre lienzo, 204,2 × 159,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (signatura: 1981.238).

102. ROUANET, L., *Intermèdes espagnols du XVII<sup>e</sup> siècle*. París: A. Charles, 1897, pág. 134.

103. Sobre el uso del gorro en la educación desde el siglo XVI, véase WEBER-KELLERMANN, I., *Die Kindheit...*, págs. 36-37; HEINTEL, H., «Die Fallhaube: eine Erfindung des 16. Jahrhunderts?», *Medizinhistorisches Journal*, 19, 1984, págs. 273-276.

104. Citado por ALCALÁ FLECHA, R., «El tema del niño malcriado...», pág. 343.

Goya incluye ciertamente en el *Capricho 4* una crítica política semejante a la educación de los nobles. Esto sin duda lo muestra también la apariencia que Goya da a la figura de la derecha, que se identifica en las explicaciones manuscritas como un lacayo. Goya hubiera podido representar también a la niñera, la Rollona, pero optó por un siervo, para que de esta manera estuvieran representadas las distintas clases sociales, ya que el adulto en ropa de niño representa la nobleza: el pueblo tiene que tirar del noble incapaz, nutrirlo y sostenerlo. La ilustración del grabado se corresponde con el *Capricho 42*, con la leyenda «Tu que no puedes», en el cual dos hombres del pueblo tienen que portar dos asnos en las espaldas que representan a la clase alta.

Goya no solo se refiere en el *Capricho 4* a la tradición de los niños de la Rollona, sino también, mediante el motivo del cinturón de amuletos representado muy concienzudamente en el grabado, a la tradición de los retratos de los infantes de la Corte del Siglo de Oro. Con una enajenación de la iconografía de los retratos de los infantes hacia lo grotesco, Goya pone en tela de juicio de una manera satírica las supersticiones y los conceptos de educación, tanto de los siglos precedentes como de su propia época, lo que también se desprende claramente de las explicaciones manuscritas del *Capricho 4*, en las que se menciona a los Grandes.

Los Habsburgo españoles tuvieron un gran temor por la vida de los niños de su familia a causa de su experiencia con numerosos hijos que murieron jóvenes, pues solo su supervivencia podía asegurar la perdurabilidad de la dinastía. Que este miedo estaba totalmente justificado lo muestra el hecho de que el último Habsburgo, Carlos II, muriera sin hijos en 1700, extinguiéndose con él la línea directa de los Habsburgo españoles. Así pues, es comprensible que esta ansia por asegurar la sucesión de la casa real hiciera a los reyes más receptivos frente a todo lo que parecía dar la más mínima esperanza o posibilidad de proteger y preservar la salud y la vida de su frágil y enfermiza descendencia. En este contexto se enmarcan también las prácticas supersticiosas con amuletos, en cuyo efecto apotropaico se confiaba para alejar las malas influencias de los niños, como eran el mal de ojo, el rayo, las enfermedades y otras posibles influencias perjudiciales de cualquier índole. En las prácticas supersticiosas que se manifestaban en los amuletos o los cinturones llenos de amuletos se aliaron prácticas paganas muy arraigadas con supersticiones cristianas referidas a los efectos milagrosos de las reliquias, pequeños retratos de los santos o libritos de evangelios.

Está documentada esta superstición en los retratos de los infantes, que los pintores de la Corte española pintaron desde la década de los setenta del siglo XVI y durante el siglo XVII. Uno de los primeros y más tempranos es el retrato con amuletos del infante don Diego (1575-1582), muerto tempranamente por la viruela, pintado por Alonso Sánchez Coello (1531/32-1588) en 1577.<sup>105</sup> En un collar cuelgan diferentes amuletos: un corazón de coral rojo en un engaste de oro,<sup>106</sup> una garra de tigre negra también engastada en oro, una cruz de plata con un cráneo, un

---

105. Alonso Sánchez Coello, *Retrato de don Diego*, 1577, óleo sobre lienzo, 111 × 91 cm. Colección Lord Northbrook, Winchester. Véase BREUER, S., *Alonso Sánchez Coello*. Múnich: Uni Druck München, 1984, págs. 129-131; BREUER-HERMANN, S., «Alonso Sánchez Coello: *El Infante Don Diego*», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado, 1990, pág. 145, núm. 26 (con fig.); KUSCHE, M., «Zeremoniell und Individuum. Sánchez Coello, Hofmaler Philipps II», en KARGE, H. (ed.), *Vision oder gegen Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*. Múnich: Klinkhardt & Biermann, 1991, págs. 55-56 y 59, fig.; HORCAJO PALOMERO, N., «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, págs. 524 y 525, fig. 2; KUSCHE, M., *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, págs. 332-333 y pág. 332, fig.

106. Sobre los amuletos de coral, véase HANSMANN, L.; KRIS-RETTEBECK, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D. W. Callwey, 1966, págs. 41-42; FRANCO MATA, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 36, 3-4, 1991, pág. 498, n. 51. Sobre la difusión y función de los amuletos de coral en España, véase ALARCÓN ROMÁN, C., *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, págs. 28-29. Sobre la supuesta función de los amuletos, véase BREUER-HERMANN, S., «Alonso Sánchez Coello...», pág. 145: «el corazón de coral rojo que simboliza el lugar, el comienzo y el fin de la vida».

diente de oro, un medallón con la Virgen María y el Niño y un colgante de malaquita. En una segunda cadena más larga está fijado un relicario de vidrio.<sup>107</sup>

Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) pintó una serie de retratos de infantes. En 1602 retrató a la infanta Ana (1601-1660), la hija mayor de Felipe III y Margarita de Austria.<sup>108</sup> Nacida el 22 septiembre de 1601, la infanta está representada como niño de pecho, pero con ademán de adulta. La infanta está sentada sobre una almohada de terciopelo rojo con grandes borlas en las cuatro esquinas. Lleva un vestido de seda con un delantal, cuello y puños de encaje. Tiene en su mano derecha un amuleto de coral rojo, y en su mano izquierda, una cadenita con un cuernecito engastado en plata. Alrededor del cuello lleva una cruz pequeña y otra grande, y de otras cintas cuelgan dos relicarios. De la cinta que rodea su cintura cuelgan, de izquierda a derecha, un sonajero, un amuleto romboidal, una mano de azabache<sup>109</sup> y una campanilla.<sup>110</sup> Juan Pantoja de la Cruz también pintó en 1607 a la infanta María (1606-1646), la tercera hija del rey Felipe III y Margarita de Austria, a la edad de seis meses.<sup>111</sup> El retrato está descrito en la factura del pintor para la reina Margarita sobre sus obras realizadas entre los años 1600 y 1607:

—El dicho día, mes y año entregué a Hernando de Rojas vn rretrato entero de Su Alteça la Ynfanta Doña María,<sup>112</sup> bestida de blanco con sus diges, sentada sobre vna almoada de terçiopelo carmesi, original que lleuó a Flandes el dicho Don Ricardo, entreguele en Madrid—<sup>113</sup>

La infanta está sentada sobre un cojín de terciopelo rojo, apoyada contra un rodillo posterior que está posado sobre un banco. En la mano derecha tiene un amuleto rojo en forma de una mano. De una gruesa cadena que lleva alrededor del cuello cuelga un medallón con la inscripción «M». Del cinturón que lleva alrededor de la cintura cuelgan diferentes amuletos.<sup>114</sup>

Hacia 1610 Santiago Morán el Viejo (c. 1571-1626) retrató a la infanta Margarita (1610-1617), hija de Felipe III.<sup>115</sup> También ella lleva un cinturón de amuletos alrededor de la cintura, con un pie de tejón. De una cadena larga cuelga una campanilla de oro. Bartolomé González y Serrano (1564-1627) pintó en 1612 a los tres hijos de Felipe III (ilustración 5). Entre el cardenal-infante Fernando (1609-1641) y la infanta Margarita está sentado, en una silla de niño de madera, el infante Alfonso (1611-1612), que lleva un cinturón con muchos amuletos, incluido un pie de tejón.<sup>116</sup> No obstante, los amuletos no pudieron evitar la muerte prematura del infante, cuyo vida apenas duró un año.

107. Véase FRANCO MATA, M. Á., «Valores artísticos y simbólicos...», pág. 497, fig. y pág. 498, n. 51.

108. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de la infanta Ana*, 1602, óleo sobre lienzo, 93 × 76 cm. Descalzas Reales, Madrid. Véase KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1963, págs. 83 y 158, núm. 29; [s.p.], fig. 26; HORCAJO PALOMERO, N., «Amuletos y talismanes...», pág. 526.

109. No una mano de coral, como lo indica Kusche. Véase KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, pág. 158: «eine Korallenhand».

110. Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) pintó después otros tres retratos de la infanta Ana, pero sin amuletos. Véase *ibidem*, págs. 83-87.

111. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de la infanta María*, 1607, óleo sobre lienzo, 82 × 64 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Véase KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, págs. 86 y 162, núm. 34; [s.p.], fig. 27). HORCAJO PALOMERO, N., «Amuletos y talismanes...», pág. 526.

112. 20 de febrero de 1607.

113. Citado por KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, pág. 240.

114. Véase *ibidem*, pág. 162.

115. Santiago Morán el Viejo, *Retrato de la infanta Margarita*, c. 1571-1626, óleo sobre lienzo, 100 × 72 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

116. El mismo pintor hizo otro retrato del infante Alfonso, también con un cinturón de amuletos. Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.; MORENO VILLA, J., «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González. Documentos del Archivo de Palacio transcritos por J. MORENO VILLA. Con notas preliminares de F.J. SÁNCHEZ CANTÓN», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 38, 1937, págs. 127-157, en concreto págs. 129, 143, 156.



5. Bartolomé González y Serrano  
*El cardenal-infante Fernando con los infantes Alfonso y Margarita*, 1612, óleo sobre lienzo, 138 × 119 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena.

El niño lleva un vestido de color rosa y, sobre él, un delantal blanco translúcido. De la banda superior cuelga un medallón (a la altura del pecho del niño) y a la derecha una mano de azabache (en el hombro izquierdo del niño). Del hilo rojo que rodea su cuerpo cuelgan tres amuletos, de izquierda a derecha: una pata de tejón en una cápsula de oro,<sup>120</sup> una campanilla de oro, una bola de ámbar en una montura de oro, que López-Rey identifica como «*ein Apfel aus Bernstein, der vor Infektionen schützen sollte*»<sup>121</sup> (una manzana de ámbar para que le proteja de infecciones).<sup>122</sup> El rey Felipe IV decretó el 8 de octubre de 1661 que los amuletos que habían pertenecido a los difuntos infantes Fernando y Felipe Próspero fueran entregados al infante Carlos, el futuro rey Carlos II.<sup>123</sup> El 1 de enero de 1662 el real orfebre Juan de Villarroel recibió

El segundo nombre de pila del infante Felipe Próspero (28 de noviembre 1657-1 de noviembre de 1661), hijo del rey Felipe IV y de la reina Mariana, que expresa el deseo de que «prosperere», refleja el temor de los Habsburgo por el bienestar del heredero. El retrato de Felipe Próspero, pintado en 1659 por Diego Velázquez (1599-1660), es uno de los últimos cuadros del pintor,<sup>117</sup> y en él se ve claramente que el infante lleva colgados muchos amuletos (ilustración 6).<sup>118</sup> Este retrato del infante a la edad de dos años fue enviado como regalo a la Corte de Viena, al emperador Leopoldo I, quien se casó con la hermana mayor de Felipe Próspero, pintada por Velázquez en el famoso cuadro *Las Meninas*. Es improbable que Goya hubiera visto el retrato del infante, pero el pintor Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) lo describe, sin mencionar, sin embargo, los amuletos, en el tercer tomo de su obra *El museo pictórico o Escala óptica*, de 1724, un tratado de pintura que Goya conocía muy bien.<sup>119</sup>

117. Véase HANSMANN, L.; KRISSE-RETTEBECK, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte*. Múnich: Georg D.W. Callwey, 1966, págs. 182 y 183, fig. 585; LÓPEZ-REY, J., *Velázquez*. Colonia: DuMont, 1996, vol. 1, pág. 225 y vol. 2, pág. 320, núm. 129 y pág. 321, fig.; MOSER, W., *Diego de Silva Velázquez. Das Werk und der Maler*. Lyon: Saint-Georges, 2011, vol. 2, págs. 698 y 700, y pág. 699, fig. Sobre la referencia de Goya en el retrato del infante Felipe Próspero, véase SAYRE, E.A., «El de la rollona», en *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Madrid: Museo del Prado, 1988, pág. 212; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., «La necesidad de educación y su importancia en los niños y jóvenes en *Los Caprichos* de Goya», en ROMANÍ MARTÍNEZ, M.; NOVOA GÓMEZ, M.Á. (eds.), *Homenaje a José García Oro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pág. 488, n. 59.

118. Sobre los amuletos en este retrato, véase HANSMANN, L.; KRISSE-RETTEBECK, L., *Amulett und Talisman...*, pág. 182; GÁLLEGO, J., *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos, 1983, pág. 120; HORCAJO PALOMERO, N., «Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, págs. 521-530.

119. Véase PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo pictórico y Escala óptica*. Prólogo de J.A. CEÁN Y BERMÚDEZ. Madrid: Aguilar, 1947, pág. 929.

120. Véase HERNÁNDEZ PERERA, J., «Velázquez y las joyas», *Archivo Español de Arte*, 33, 130-131, 1960, págs. 251-286, en concreto pág. 284.

121. LÓPEZ-REY, J., *Velázquez...*, vol. 1, pág. 225.

122. Sobre los amuletos en el retrato de Velázquez, véase HERNÁNDEZ PERERA, J., «Velázquez y las joyas...», págs. 251-286.

123. Véase *ibidem*, pág. 285.



el encargo de Felipe IV de fabricar nuevos amuletos para el infante Carlos, entre ellos otro pie de tejón.<sup>124</sup>

## LOS DOS OBJETOS DEL FONDO

No se sabe con certeza qué son los dos objetos representados en la parte izquierda del fondo del *Capricho 4*, lo que hace precisa una aclaración, al igual que la identificación de los amuletos. En el dibujo preparatorio del *Capricho 4* está representado a la izquierda un solo objeto: una carretilla de juguete de madera con cuatro ruedas, de perfil, de tal manera que solo se ven las traviesas verticales y dos ruedas de diferente tamaño. En cuanto a los amuletos, solo dos de ellos están presentes en el dibujo preparatorio: el librito y el pie de tejón.

En lugar de la carretilla de juguete figuran dos objetos en la versión final del grabado: un caldero o una cesta con dos asas. Una cesta con dos asas semejante está representada también en otros dos *Caprichos*: en el *Capricho 25*, en el cual tiene la función de cesto para la ropa, y en el *Capricho 50*, como recipiente para la comida que el hombre con los ojos vendados y las orejas de asno sirve con una gran cuchara a los dos nobles, cuyas orejas están cerradas con grandes candados. Es probable que en el *Capricho 4* se trate también de un caldero con comida, habida cuenta de la golosina y gula de los niños de la Rollona.

Ya en el siglo XIX opina Jules Delpit en una explicación manuscrita [DELO4] que se trata de una cesta con golosinas en la que el niño metió el dedo para probarlas:

[DELO4:] Un laquais traîne avec des lisières un personnage déjà / agé, vetu comme un enfant et sissant<sup>125</sup> ses doigts / qu'il vient de tromper dans un vase auprès duquel il / voudrait rester.

(Un lacayo tira con andaderos de una persona de edad avanzada, que va vestida como un niño y se chupa los dedos que acaba de sumergir en un recipiente junto al cual se quería quedar.)

Rouanet identifica el objeto delantero como «*bassine*» (cubeta)<sup>126</sup> y Beruete y Moret como una caldera llena de leche, y el objeto del fondo como «unos cestos», sin explicar su función.<sup>127</sup>

124. Véase *idem*; FRANCO MATA, M.Á., «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 36, 3-4, 1991, pág. 503.

125. *Recte: suçant.*

126. ROUANET, L., *Intermèdes espagnols du XVII<sup>e</sup> siècle*. París: A. Charles, 1897, pág. 134.

127. Véase BERUETE Y MORET, A. DE, *Goya grabador*. Madrid: Blass y Cía, 1918, vol. 3, pág. 39: «en el fondo se ve un caldero con leche y unos cestos».



6. Diego Velázquez  
*El infante Felipe Próspero*, 1659, óleo sobre lienzo, 128,5 × 99,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Viena.

Sayre interpreta el objeto delantero como «un caldero de comida»<sup>128</sup> y el del fondo como un aseo portátil y confortable que está a disposición del adulto vestido de niño.<sup>129</sup> Esta identificación la justifica Sayre solamente con otras representaciones de Goya en las cuales muestra defecaciones, pero no ofrece otras pruebas contextuales. Como no existen imágenes similares en la obra de Goya, nos parece más plausible identificar el objeto como una andadera como las que se utilizaban en el siglo XVIII. Tales andaderas, consistentes en una canasta o un marco de madera con ruedas, a menudo con un dispositivo de asiento para el niño o una barra transversal instalada delante a modo de mesa, se utilizaban para facilitar las primeras tentativas de andar de los niños.<sup>130</sup> Juan Pantoja de la Cruz pintó en 1607 una andadera de madera con ruedas de este tipo y una pequeña mesa, utilizada por el futuro rey Felipe IV (1605-1665), retratado junto con su hermana mayor Ana (1601-1661).<sup>131</sup> En su ensayo *Was ist Aufklärung? (¿Qué es la Ilustración?)* de 1784, Immanuel Kant (1724-1804) compara al hombre no ilustrado con un niño en la andadera. También en los diccionarios del siglo XVIII se describieron tales andaderas. Sobre el concepto *carretilla* figura la siguiente definición en el diccionario de la Academia:

Cierto instrumento de madera de tres piés con ruedas en ellos, que se hace para poner delante à los niños: al qual se agarran por un palo que tiene atravesado, y estribando en él caminan seguros, con el qual se enseñan à andar.<sup>132</sup>

En la edición de 1770 se encuentra una descripción similar sobre el concepto *andaderas*:

Dos varas de madera largas y redondas, con sus pies, dentro de las cuales está puesto un aro como de cedazo, que corre por ellas, con dos anillos de hierro en que está asido, y este ciñe la cintura del niño que se enseña á andar, el qual camina por él sin riesgo de caerse.<sup>133</sup>

## CONCLUSIÓN: EL «CAPRICHOS 4» COMO GRABADO GROTESCO CON UN PROGRAMA ILUSTRADO

El resultado del análisis de la estructura y del contenido del *Capricho 4* es, sin duda, que se trata de uno de los más complejos grabados de la serie. La confrontación de lo normal y lo extraño en una escena cotidiana tiene la función de estimular la reflexión crítica y el debate acerca de las supersticiones tradicionales, pero también sobre los conceptos de educación inadecuados y los métodos educativos de la nobleza. Ya Desdévise du Désert destacó que esta imagen es una de las críticas más acerbas de la nobleza: «*La noblesse n'a jamais trouvé satirique plus impitoyable. L'ineptie des nobles est symbolisée par un barbon gâteux, qui met les doigts dans sa*

128. SAYRE, E.A., «El de la rollona...», pág. 212.

129. Véase *ibidem*: «En el extremo izquierdo se muestra un asiento-retrete para que lo use el niño después de su copiosa comida. En el siglo XVIII existía toda una variedad jerárquica de comodidades para la defecación, casi todas ellas representadas por Goya. [...] Los cojines circulares, lo máximo en cuanto a comodidad, estaban reservados a los poderosos, los ricos y los nobles».

130. Véase WEBER-KELLERMANN, I., *Die Kindheit. Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt: Insel, 1979, págs. 51-53.

131. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de los infantes don Felipe y doña Ana*, 1607, óleo sobre lienzo, 118 × 124 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena (signatura: Inv.-Nr. GG 3301).

132. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1729, vol. 2, pág. 197. Véase TERREROS Y PANDO, E. DE, *Diccionario castellano...*, vol. 1, pág. 368: «para que anden los niños, especie de carretón».

133. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española, 1770, pág. 238. No se encuentra este lema en la primera edición del diccionario de la Academia.

*bouche et que son laquais promène à la lisière*» (La nobleza nunca ha tenido un satírico más implacable. La incapacidad de los nobles es simbolizada por un vejete mimado que se mete los dedos en la boca y es llevado con andadores por un lacayo).<sup>134</sup> El grabado grotesco *Capricho 4* es un indicio de la transformación de los procesos culturales y sociales. De este modo, el *Capricho 4* se corresponde con los criterios de lo grotesco también en cuanto a la deformación de perspectivas, en el sentido de «*einer virtuellen Anamorphose der symbolischen Ordnungsstrukturen*» (una anamorfosis virtual de las estructuras del orden simbólicas),<sup>135</sup> y el grabado se caracteriza también por un rasgo típico de lo grotesco, «*die Übertreibung, die monströse Maßlosigkeit*» (la exageración, la desmesura monstruosa).<sup>136</sup> Sin duda la crítica de Goya no solo apunta a la nobleza española, a la que se refieren también algunas explicaciones manuscritas del *Capricho 4*, sino también a la alta burguesía, que se guiaba en gran medida por la nobleza e imitaba a menudo su comportamiento. En este contexto es muy relevante la citada descripción del uso de los amuletos en la novela satírica *Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo* de Ponce de León, porque aquí se expresa claramente la advertencia sobre la función social de los amuletos en el siglo XVIII, como signos distintivos del rango social. Los usos que los reyes del Siglo de Oro habían practicado con los infantes se convirtieron durante el siglo XVIII en señal de distinción en la clase alta burguesa, sin que se llegara a poner en tela de juicio el supuesto efecto de los amuletos. Al representar esta práctica social en su deformación grotesca en el *Capricho 4*, Goya la denuncia, confrontándola con un programa ilustrado muy complejo que se manifestará a todo aquel que quiera conocer el sentido profundo del grabado mediante la reflexión y la razón.

---

134. DESDEVISES DU DÉZERT, G., *L'Espagne de l'Ancien Régime. La richesse et la civilisation*. París: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1904, pág. 367. Solo Askew advierte la doble crítica a la nobleza y a la educación. Véase HUNECUTT ASKEW, M., *The «Caprichos» of Francisco Goya*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1990, pág. 487: «*Capricho 4, which criticizes both poor education and the decadence of the nobility*».

135. FUSS, P., *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Colonia-Weimar-Viena: Böhlau, 2001, pág. 13.

136. *Ibidem*, pág. 41.